



European Journal of Turkish Studies

Social Sciences on Contemporary Turkey

1 | 2004

THEMATIC ISSUE

Gecekondu

Türk Sinemasında Gecekondu

Shanty Towns as depicted by Turkish Cinema

Mehmet Öztürk



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/ejts/94>

DOI: 10.4000/ejts.94

ISSN: 1773-0546

Publisher

EJTS

Electronic reference

Mehmet Öztürk, «Türk Sinemasında Gecekondu », *European Journal of Turkish Studies* [Yayında], 1 | 2004, Son güncelleme 04 mars 2015, Erişim tarihi 25 mai 2021. URL: <http://journals.openedition.org/ejts/94> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/ejts.94>

© Some rights reserved / Creative Commons license



european journal of turkish studies
Social Sciences on Contemporary Turkey

Citation: Öztürk, Mehmet (2004) 'Türk Sinemasında Gecekoncular', *European Journal of Turkish Studies*, Thematic Issue N°1 - Gecekondu, URL: <http://www.ejts.org/document94.html>
To quote a passage, use paragraph (§).

Türk Sinemasında Gecekoncular

Mehmet Öztürk

Abstract. This research deals with the cinematographic presentation of the shanty towns in Turkey. Those representations show the crisis of urbanization in Turkey. In addition, they point out the major permanent problems in Turkey like the social inequality, under development, "East Anatolian problem", the contradiction between the modern and traditional life style, etc... In fact, those shanty towns are turned in to a thema and a scenery for the popular Turkish cinema.

« İstanbul'un taşı toprağı altın » (Bir halk sözü)

Çağdaş Türkiye'nin kentleşme tarihi aynı zamanda gecekondulaşmasının da tarihidir. Türk sineması da 1960'lardan beri bu süreci temsil ediyor; hatta hızlı kentleşme, kırsal alandan kentsel alana göç ve gecekondu olguları ile Türk sinemasının popülerleşmesi ve üretkenliği aşağı yukarı aynı dönemde ortaya çıktı. Kısacası 1960'lardan bu yana göç ve gecekondu konuları Türk filmlerine sık sık sinematografik materyaller sağlamıştır; hem de her "tür"lü film anlayışı ve yönetmenine: Lütfü Akad'dan Atıf Yılmaz'a, Ertem Eğilmez'in dramatik ve komedi filmlerinden "arabesk filmler"e, Cüneyt Arkın'lı filmlerden Yılmaz Güney'li filmlere, çocuk filmlerinden politik filmlere, Zeki Ökten'den Zeki Demirkubuz'a, Doğu Anadolu sorununun İstanbul'a da yansıdığını gösteren Yeşim Ustaoglu'ndan Handan İpekçi'ye...

[2] Realiteye fotografik gerçekle eşlik eden film sanatı, ham ve kristalize edilmiş biçimlerle gecekonduları temsil etmiştir. Bu temsillerdeki sahneler, Türkiye'deki şehirleşme ve gecekondulaşma olguları hakkında tanıklıklar olduğu gibi, kent sosyolojisi ve toplumsal/bireysel psikoloji üzerine çeşitli belirtilerle doludur. Bu tür filmler, kentleşmenin genel görünümüleri hakkında önemli görsel belgelerdir. Bu filmlerde gecekondu, modern Türk şehirleşmesinin bir krizi olarak yansıdığı gibi, Türkiye'deki büyük çaplı başka sorunlara da işaret eder: Özellikle her zaman güncelliğini koruyan ve önemli bir sorun olan bölgeler arasındaki ekonomik ve sosyo-kültürel uçurumlar, sosyal adaletsizlik, şehirlerdeki toplumsal kırılmalar, şehir merkezlerinin (Eminönü, Kadıköy, Ulus/Ankara semtlerindeki gibi) gecekondu toplulukları tarafından "kuşatılan" günlük yaşamları, daha yeni olan *Büyük Adam Küçük Aşk* ve *Güneşe Yolculuk* filmlerinde ise "Kürt sorunu"nun İstanbul'a taşınması gibi sorunlar...

[3] Film anlatısı ve dekorunun tümüyle veya çok etkin bir şekilde rol oynadığı gecekondu, *Keşanlı Ali Destanı*, *Sultan*, *Düştürü Dünya*, hatta *Canım Kardeşim* ve *Gelin* gibi filmlerde net bir biçimde görülebilir. Bundan başka yüzlerce, belki binden fazla filmde gecekondu ya fon olarak ya da yan bir tematik unsur olarak kullanılmıştır. Bu incelemede "gecekondu filmleri" tabiri, gecekonduların film anlatısı ve formunu şekillendiren eserlerine tekabül edecektir. Bu filmler üzerinden Türkiye'deki gecekonduların

toplumsal tarihinin sinematografik bir dil'le nasıl yazıldığı analiz edilirken tasvir biçimleri ve belli başlı paradigmlar gösterilecektir. Ele alınan "gecekondu filmleri"nde modern Türkiye'nin şehirciliği ve sosyo-kültürel düzeni bir kriz ve çelişkiler yumağı olarak göze çarpacaktır. Ayrıca *Sosyal Darwinist* toplumsal ilişkiler ve *Malthusyen* konut politikaları filmlere yansiyarak ekonomik ve demokratik geri kalmışlık ortaya çıkarılacaktır. "Gecekondu filmleri"nin açık veya örtük biçimde ortaya serdiği sorunların genel bir dökümü de incelemenin sonunda yapılacaktır.

Gecekondulardan "Gecekondu Filmleri"ne

[4] Gecekondu tabiri Türkiye'de ilk kez 1940'tan sonra kullanılmaya başlanmıştır (Keleş 1972 : 181). Atıf Yılmaz'ın Orhan Kemal'den uyarladığı 1959 tarihli *Suçlu* filmi de bir "çocuk hikâyesi" olmasına rağmen istimplâk yerleri, gecekondu ve döküntü evleriyle İstanbul'un yeni kentsel oluşumunu canlandıran ilk filmi (Kalkan 1988 : 96). Daha sonra 1964'te aynı yönetmenin Haldun Taner'in piyesinden uyarladığı *Keşanlı Ali Destanı*, tipik bir "gecekondu filmi" olarak Sinekli mahallesindeki kabadayı Keşanlı Ali'nin, sevgilisi Zehra ile olan ilişkisi ve muhtarlık seçimlerini kabadayılık yaparak kazanmasını temsil ederken, gecekondu hayatı müzikal güldürü formunda sahnelenmiştir. Osman F. Seden'in *Sokak Kızı* filmi de, "zengin delikanlı-gecekondu kızı-milyoner fabrikatör" üçlüsü etrafında bir gecekondu kızının hikâyesini gecekondularda canlandırmıştır (Scognamillo 1998 : 276). Gecekondular ilk kez 1967'de Feyzi Tuna'nın çektiği *Gecekondu Peşinde* filminin başlığı olmuştur. Böylece İstanbul gecekondu, sadece bir şehrin değil, bütün bir ülkenin sefil şartlarına da sinemasal dekor olmaya başlar. Kartal Tibet'in *Sultan* filmi ise tümüyle gecekondu halkını, günlük yaşamları ve aşklarını canlandırdığı halde, filmin başlığı Türkân Şoray'ın "Sultan" mitosuna saplanmıştır.

[5] Türk sinemasının "merkez"ini olduğu kadar, Türkiye'deki kente göçün de "merkez"ini İstanbul oluşturduğu için gecekondu konu edinen veya dekor olarak kullanan Türk filmlerinin çoğu bu şehrin gecekondu halkını tasvir etmiştir. 1972'deki bilgilere göre Ankara'daki nüfusun % 65'ini (Keleş 1972 : 189) gecekondu halkı oluşturduğu halde başkentin bu özelliğini temsil eden film sayısı oldukça azdır. Bu konuda Z. Ökten'in *Düştürü Dünya* filmi en iyi örnektir; daha yeni olan Z. Demirkubuz'un *İtiraf* filminin sonlarındaki birkaç sahne de başkentteki bir gecekondu izlenimleri vererek, kentsel eşitsiz gelişmeyi

ve bambaşka biçimlerdeki mimari yapıları kaydetmiştir. Gecekondulaşma, Türkiye'nin büyük veya küçük her kentinde göze battığı halde kamerasını İstanbul dışındaki kentlere çeviren çok az sayıda film vardır. Örneğin Gaziantep, İzmir, Adana, Mersin gibi büyük kentler ile daha pek çok kentin gecekondu manzaraları sinematografa ya yeterince ya da hiçbir biçimde kaydedilmemiştir. Türk sineması ve edebiyatının zengin bir üretim alanı olan Adana/Çukurova'nın toplumsal ve doğal manzaralarını tasvir eden yapıtlar ise önemlidir. *Bereketli Topraklar Üzerinde*, *Zıkkımın Kökü* gibi edebi uyarlamalar ile *Umut* filmi bu yöre halkını temsil etmiştir. Çukurova ve Adana'nın sinematografik ve edebi temsillerinde yöre halkı, genellikle ya gecekondu evlerde ya çadırlarda yaşarken, toprak ağaları çiftliklerde yaşar. Çukurova'daki pamuk tarlaları veya sanayileşen Adana'nın fabrikalarında çalışan veya iş arayan tipler, feodal düzen, geri kalmışlık, cehalet, eğitimsizlik gibi az gelişmiş ülkelere özgü olan sorunları işleyen edebiyatçılardan (Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Muzaffer İzgü gibi) sonra Erden Kıral, Memduh Ün, Ali Özgentürk, Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney gibi sineastlar, bu bölgeyi sinematografik keşiflerinin zengin bir malzemesi olarak tasvir edeceklerdir. Ne var ki gecekondu, yukarıda bahsedilen filmlerin tematik yapısını oluşturmuş değildir; ama çeşitli sahnelerle filmlere dekor olarak eşlik etmiştir.

Bitmeyen Hayaller'in Şehri: İstanbul

[6] Ekonomik, siyasi, kültürel ve coğrafi nedenlerden dolayı "dayatılmış yolculuklar çağı"nda sinema, seyirciyi "serüvenli yolculuklar"a sürükledi. Bu "serüvenli yolculuklar" genellikle her ülkenin büyük kentlerine doğrudur; Türkiye'deyse İstanbul'a doğru. Türk sinemasında İstanbul, genellikle "mutluluğun vadedildiği" bir alan şeklinde canlandırılmıştır. Özellikle 1950 ve 1960'ların filmleri "masalımsı" bir İstanbul tasvir ederek, "İstanbul mitosunu" yeniden üretti. Türk filmleri, İstanbul'un Batı'ya özlem duyan burjuva kesiminin gösterişli hayatından kesitler sunarak, yoksul ortamlarda yaşayan ve büyük şehirlere, özellikle İstanbul'a göç etmek isteyen Anadolu seyircisini "Batılı İstanbul Hayatı"na yönlendirip bu hayallerle avuttu. Seyirciler, modernleşen bir kent, *Binbir Gece Masalları* dekoru altında, Amerikan veya Fransız sinema perdesinden çıkmışa benzeyen yakışıklı erkekler ve beyaz tenli sarışın kadınlar eşliğinde "masalımsı" manzarlara izleyerek, "keşke ben de İstanbul'da olsam" duygusuyla eğlendirildi. Böylece Doğulu ve köylü yaşayanlar Batılı ve kentli hikâyelerle avutulup onlardan iyi para elde edildi; seyirci de "cennetsel

İstanbul'a yönlendirildi. Belki de sinema, şehir ışıkları ve kalabalığı hakikati örten rengarenk bir "tül"dür. Ancak büyük umutlarla İstanbul'a gelenler filmlerde gördükleri harika ortamlarda değil, tersine gecekonduarda yaşamak zorunda kaldı. İstanbul'da dönen Türk sineması, seyircilerden elde ettiği kazancı ise sinema sektöründen ziyade inşaat sektörüne yatırdı. Bir zamanlar yılda 200 ila 300 arasında film üreten bu sinema, inşaat sektörü için de bir pazardı; ne var ki, 17 Ağustos 1999 tarihindeki Marmara depreminin, binaları kolayca çökertmesi gibi, 1980'lerdeki siyasal ve kültürel değişimler de Türk sinemasını darmadağın edecekti. Özetle, şehircilik ve "sinemacılık"ın tabanı sağlam değildi ve gözü rahatsız eden manzaralarla şişirilmişti.

[7] Bir "rüya" gibi takdim edilen ve toplumsal belleğe bu şekilde yerleşen İstanbul'un bir "karabasan"a dönüşmesi de canlandırılmıştır. Bu konuda Eminönü ve civarında geçen; Kafkaesk ironi ile Aziz Nesin'in mizahını andıran Ali Özgentürk'ün *At* filmi çok ilginç bir örnektir. Fiksyon ve belgesel stillerin harmanlanarak şekillendirildiği *At*, okuma yazma bilmeyen bir köylünün, oğlunun okuyup "büyük adam" olabilmesi için oğluyla birlikte İstanbul'a göç etmesini konu almıştır. Okuyamadığı için başkaları ve kendisi tarafından „küçük adam“ olarak görülen baba, İstanbul'da zor işlerde çalışıp kötü koşullarda barınmasına karşın oğlunu okutmakta kararlıdır. Zira çocuk okuyup "büyük adam" olursa babası gibi sürünmeyecek, anne babasını da sefaletten kurtarabilecektir; baba da, okuyan çocuğuyla özdeşleşeceği için mutlu olacaktır. Fakat baba, bütün çabasına rağmen yeterince para biriktirip oğlunu okutamaz; çocuğun parasız yatılı bir okulda okuyabilmesi için babanın ölmüş olması gerekir. Sonuçta baba ile oğlun rüyaları bir karabasana dönüşür. Ve adam gecekonduarda bile barınacak ortama sahip değildir; bu yüzden sebze-meyve sattığı el arabası üzerinde yatacaktır. Bu film, varoşlaşan bir şehir merkezinde (Eminönü) göçmenlerin "ekmek kavgası"nı kırsal alandan buraya taşımalarını gösterirken, Türkiye'deki sosyal, ekonomik ve kültürel ayrım çizgisinin ve İstanbul ile kırsal kesim arasındaki muazzam farklılığı açığa vurmuştur. Bundan başka *Yusuf ile Kenan* filminde de *Sosyal Darwinist* insan ilişkileri ile *malthusyen* barınma koşulları farkedilebileceği gibi, feodal yaşam biçiminden sonra kentsel alanın da tehlikeler barındırdığını göstermiştir.

Türk Sinemasında Modernleşme ve Geleneksellik

[8] Modernleşme ve geleneksellik ya da kentsellik ve kırsallık karşıtlığı, Türk sinemasının tematik bir leitmotiv'i olmuştur. İstanbul'un burjuva mekânları ve gece hayatının özellikle geçtiği Beyoğlu modern; gecekondu ise geleneksel yaşam biçiminin mekânı olarak yansıtılmıştır. *Gurbet Kuşları*, *Şehirdeki Yabancı*, *Otobüs Yolcuları*, *Namus Uğruna*, *Altın Şehir*, *Vesikalı Yarım*, *Ah Güzel İstanbul*, *Karanlıkta Uyananlar*, *Bitmeyen Yol*, *Gelin*, *Düğün*, *Diyet* gibi filmler İstanbul'a göç ve modernleşme süreciyle ilgili olarak klasik olmuş eserlerdir. İstanbul, bu filmlerde modernleşme ve geleneksellik arasındaki ikili yapıyla temsil edilirken, İstanbul'daki yaşam biçimlerinin çeşitliliği tasdik edilmiştir. Modernleşme olgusu da sadece sosyo-kültürel alanda değil, aynı zamanda ekonomik faaliyet ve kentsel politik bir olgu olan sendikalaşma alanında da izlenebilir. Örneğin, *Karanlık'ta Uyananlar*, sınıfsal ve sendikal bakış açısıyla İstanbul'da gecekonduya yaşayan işçi kesimi ile lüks "Batılı" mahalle ve evlerde yaşayan burjuva kesimlerinin çatışmasını temsil eder. Bu filmin daha ilk sahneleri sabahın erken saatlerinden itibaren Haliç'in kıyısındaki gecekonduya yaşayan işçilerin fabrikalardaki işlerine koyulmalarını göstermiştir. Bu filmdeki gecekondu halkı, modern kentsel bir olgu olan sendika bilincinin gerekliliğini ve kendilerine olan işlevini görür ve ona katılmaya başlar ki, filmin belgelediği süreç 1961 Anayasası'nın verdiği sendikal ve politik hakları temsil ederken, bu sürecin canlı kalması ve ilerlemesine de eşlik eder. Bununla birlikte filmde sendika ve proleterleşme bilincinin zayıflığını ve ilerleme çizgisinin sınırını da görebiliriz. Aziz Nesin'in "Büyük Grev" adlı masal-öyküsü de Türkiye'deki işçi sınıfı ve sendikalardaki "ekonomi-politik cehaleti" siyasal-mizah tarzıyla ortaya sermeyi başarmış; ancak yazar, bunu ifade ettiği için saldırılara hedef olmuştur. Ancak ne olursa olsun şehirler, toplumsal dinamikleri harekete geçirme ve bunu başka alanlara yayma konusunda önemli bir politik ve kültürel aktördürler. *Karanlık'ta Uyananlar*, *Gelin*, *Bitmeyen Yol* gibi filmler bu hareketlenmeleri yansıtmıştır.

[9] Örneğin gecekonduya yaşayan *Gelin*'deki Hacı İlyas Efendi evin içinde Yozgatlı bir feodal ev reisi iken, şehirde kapitalizmin kurallarına göre davranır. İstanbul'daki evini Yozgat'a çeviren bir ailenin dramını gösteren Lütfü Akad'ın modernist bir bakış açısına sahip olan *Gelin*'de çocuk, dedesinin para hırsından dolayı ticari kapitalizmin ve feodal zihniyetin gayri-insani anlayışlarına „kurban“ edilir. İstanbul'da ufak ufak ticaret işini büyütmek isteyen ve ailenin temel gereksinimlerini sürekli erteleyen Hacı İlyas Efendi,

torunu için doktor ve ilaç parası ödememek amacıyla çocuğu hastalığına terketmiş; doktor yerine de dua etmeyi önermiştir. Ataerkil bir aile yaşamı içinde gelişen filmde aile reisi dışında kimsenin – çocuğun anne ve babasının bile – sözü yoktur. Film, para hırsının insani ilişkilerde nasıl bir tahribata yol açtığını açığa vurmuştur. *Gelin* filmindeki çevre ile ev içi mekân düzeni ise geleneksel ve modern objelerle karışmıştır. Aslında bu tip dekorlar, modernlik ile gelenekselliği iç içe yaşayan Türk toplumunu karakterize eder. Ev; duvar halısı, sandık, yer sofrası, Kur'an gibi geleneksel obje ile radyo, çalar saat gibi modern objelerle bezenerek ikili yapı temsil edilmiştir. Öte yandan *Gelin* filminde gecekondu mahallesinde yaşayan komşu bir kadın, fabrikada çalışıp sendikalı bile olmuştur. Hatta modernleşen bu kadın başka kadına da konumunu anlatıp kendi durumunu değiştirme ilgisini uyandırır. Sonra ki filmlerde gecekondu kadın, "geleneksel özgeçmiş"inden sıyrılıp başka bir biçimde yaşayacaktır. *Gelin*'in bir devamı olan *Diyet*, gecekondu "yeni şehirli"lerin fabrikalarda çalışmalarını ve sendikalaşma süreçlerini gösterecektir. Böylece bu üçleme, 1960'larda başlayıp 1970'lerde hız kazanan İstanbul'daki sendikalaşma ve siyasallaşma hareketlerini temsil edecektir. Akad'ın üçlemesi, H. Refiğ gibi "ulusal sinemacı" bir yönetmenin *Gurbet Kuşları* filmindeki anti-modernist olan taşralılık nostaljisi ve muhafazakâr ideolojisine saplanmayacak; tersine modern bir alanda geleneksel deneyim ve kültürün statik olmadığını, bunun değişebileceğini ve gecekondu halkını özgürleşmeye yönltebileceğini ortaya koymuştur. Yani, şehir hayatı – gecekondu da olsa – ataerkil bir yaşam dünyasında baskı altındaki kadını "özgürleşme" sürecine yönltebilecektir. Böylece Ortaçağ'dan kalma "Die Stadtluft macht frei" (kent havası, insanı özgür kılar) Alman atasözü "cahil gecekondu kadını" için de geçerli olabilecektir. *Gelin*'deki uzun sabrından sonra genç kadın, ailedeki ataerkil despotizme içten içe gelen isyanını hissettirecek, *Diyet*'te ise bunu açıkça açığa vuracaktır. Gecekondu alanı sonuçta, taşradan göç eden kadın için daha rahat nefes alabildiği bir alandır. Bir başka örnekte, *Bir Yudum Sevgi*'de kadının aşk ve cinsel arzuları kocası tarafından karşılanmayınca mutluluğu başka bir erkeği severek elde eder. Bir gecekondu mahallesinde geçen bu hikâyedeki kadının hayalleri, kırsal alanda gerçekleşemez, gerçekleşse de bir "namus davası"na dönüştürülürdü. Ayrıca kadınlar kentte karşılaştıkları sorunlara karşı daha dirençli davranmış, kent hayatına da entegre olmaya daha eğilimli bir anlayış izlemişlerdir; ancak "ev dışı üretime katılsalar da, ev içindeki rol ve statülerinde değişiklik olmamıştır" (Güçhan 1992 : 173). Sosyolojik bir inceleme ise kadının ev dışında çalışması ve nakdi bir gelir

sağlamasının onu erkekle eşit olmaya yönelteceğini öne sürmüştür (Tütengil 1984 : 170). Modernist Türk sineması, kadının çalışma alanı ve kentsel günlük yaşama katılmasını temsil etmiş ve böyle bir süreci takdir etmiştir. Lütfü Akad'ın bir diğer filmi *Diye'te* İstanbul'a taşradan gelen aile, kendi gecekondu evini mühendislik ve mimari ölçütlere başvurmadan inşa ederek, İstanbul'da barınma sorunlarını halletmek ve bu konuda güven içinde yaşamak ister. Aslında bu tür ev yapanlar, İstanbul'a yerleştiklerinin işaretini de vermiş olur; yani artık çorak Anadolu topraklarına – çok özlenirse de, nostaljik de olsa, oraya bayramlarda gidilse de – dönüş olmayacak; bir sonra ki, kuşaklar da "İstanbullu" olacaktır. İstanbul'un nüfusunun dörtte üçünün başka yerde doğduğu dikkate alındığında ise, "İstanbullu kimdir? sorusu retorik bir soru olmaktan öteye gidemez. Gerçek İstanbullu bir mittir" (Keyder 2001 : 117). Masalımsı "İstanbul filmleri" de bir mite dönüştü. İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından 6 Mart 2003 tarihinde başlatılan "Kentim İstanbul" projesi kentlilik bilincini geliştirerek İstanbul halkının "kendi kentleri"ne sahip çıkmasını istiyor (Kürkçüoğlu 2003 : 52). Bu kampanya, şehirle bir uyum probleminin varlığını kabul ediyor. Zaten yapılan incelemelerde İstanbul'da yaşayanların %33'ü kendilerini İstanbullu olarak tanımlarken, kendilerini İstanbullu hissetmeyenlerin oranı %44, memleketine gittiğinde İstanbul'u özlemediğini ifade edenlerin oranı da %47. İstanbul'da hayatı boyunca hiçbir kültürel aktiviteye katılmamış olanların oranı ise %63.3. Gecekondu semtlerinde yaşayanların çoğu da sinemaya ya hiç ya da pek seyrek gidiyor (Güçhan 1992 : 52). "İstanbul kimsenin vazgeçemeyeceği bir şehir mi, yoksa zorunlu olarak yaşanan bir yer mi?" sorusuna ikinci seçenek diyenlerin oranı %52'dir (Kürkçüoğlu 2003 : 59). Demek ki, "Hadi gel köyümüze geri dönelim"ın, "arabesk"ın, taşralılığın sosyo-kültürel bir zemini var.

[10] İstanbul'a yeni gelenler ise sanayi işçisi olarak değil; hamal, çaycı, kapıcı, işportacı, simitçi, seyyar satıcı, ayakkabı boyacısı, temizlikçi gibi "niteliksiz" ve toplum tarafından "itibar" görmeyen işler yapıyor. Zaten kente yeni gelenler, "abi ne istersen yaparım" veya "her işi yaparım" demeye devam ediyor. Bu tip insanlar, filmografide adı geçen çoğu filmde izlenebilir. İstanbul'a ilk gelenler sahiden "gurbet"e gelmişti; çünkü buralarda henüz bir çevreleri yoktu. Köylüler sırtlarına yorganlarını alıp İstanbul'a iş aramaya koyuldular. Göç ve gecekondu filmleri de adeta "köyden indim şehre" değişimi temsil etmiştir. Göçmenlerin, Haydarpaşa tren garından vapurla Galata köprüsü ve Eminönü'ne geçmeleri, yani onların bu ilk İstanbul deneyimi belki yüzlerce filmde geçmiştir. Sonra ki sahneler ise onların genellikle gecekonduarda barınacak yer ve akraba

aradıklarını belgelemiştir. Filmlerdeki görüntüler, Türkiye'deki kentleşme biçiminin kentliliği ortadan kaldırmakta olduğuna tanıklık etmiştir. Ayrıca Türkiye'deki şehirleşmenin hızı her zaman sanayileşmenin önünde yürümüştür (Tütengil 1984 : 84). Zaten büyük şehirlere gelen insanlar, yukarıda belirtildiği gibi sanayi işçiliğinden ziyade hamallık, kapıcılık, seyyar satıcılık, işportacılık, dilencilik vb. "meslek"ler yapıyor. Bu tip "meslek"ler, *Sultan*'dan *Bekçiler Kralı*'na, "arabesk filmler"den *Züğürt Ağa* filmine değin görülebilir. Son olarak İstanbul'a akrabasının yanına gelen ve küstahça ağırlanan *Uzak* filminin genç karakteri ne olursa olsun İstanbul'da yaşayıp herhangi bir işte çalışmak istemiştir.

[11] Öte yandan şehirli, uyanık tiplerken, taşradan gelen köylüler, saf, şapşal veya kurnaz şeklinde gösterilmiştir. Şehirli kadınların bir kısmı ise "namussuz" ve genellikle sarışın; buna karşın köylü kadınlar, iffetli ve saf olarak yorumlanmıştır. Ayrıca göçmenlerin çoğunun erkeklerden oluşması ve kırsal kökenli kadınlara tuzak kurulması ve tecavüz sahnelerinin çokluğu cinsel sorunların varlığını belgeler. Kadınların geneleve düşmesi ve erkeklerin oraya gitmelerinin filmlerde (*14 Numara*, *Baba*, *Yusuf ile Kenan*, *Gurbet Kuşları*, *Eşkıya*, *Masumiyet* vs.) sık sık ele alınması bunu ortaya serer. Tütengil de, büyük şehirlerde erkek nüfus oranının yüksekliği ile cinsel suçlar ve fuhuş arasında bir ilişki kurmanın mümkün olduğunu öne sürmüştür (Tütengil 1984 : 170). Bu yönüyle İstanbul'un günlük yaşamı, başka büyük şehirler gibi Freud'yan anlamda psiko-patolojik vakalarla doludur. 1970'lerde çekilen filmlerin çoğunun seks, 1980'lerde ise "arabesk türü"nde olması erosun bastırılmış olduğunu ortaya serer. 1970'lerde hemen hemen her kentin canlı merkezlerindeki sinemaların, seks ve porno filmleri oynatması şehirlerdeki cinsel doyumsuzluğu belgeler.

Fakir Ama Mutlu Bir Toplumsal Mekân

[12] Gecekondu halkı, kendi arasında şöyle ya da böyle neşeli bir ortama sahiptir ve "küçük mutluluk"larla yaşamayı bilir. Ayşecik, Şener Şen, Münir Özkul, Adile Naşit, Tarık Akan, Halit Akçatepe, Ayşen Gruda, Zeki Alasya, Metin Akpınar gibi "aile sineması"nın sevimli oyuncularını eşliğinde yoksulluğa rağmen gecekondu, yaşanılabilir bir alan şeklinde gösterilmiştir. Öyle ki, soğuk ve kibirli zengin şehirli adamlar bile, böylesine neşeli bir ortama sahip olan gecekondu halkına imrenir. Bu filmlerde İstanbullu burjuvalar küstah, ayrımcı ve acımasız, gecekondu halkı ise merhametli ve temiz kalpli şeklinde tasvir

edilmiştir. Genel olarak Türk sineması, kenar mahalle halkını; onların dostluk, yardımlaşma ilişkilerini, dürüstlük ve insancıl değerlerini sempatiyle yansıtmıştır (Kalkan 1988 : 89). Bu tür filmlerde seyirci, gecekondu halkına acır ve onu sever; çoğu filmde bu duygusal eğilim hissettirilir. Gecekondu filmleri, çoğunlukla merhamet duygusu üzerine kurulurken, göç, kentleşme ve gecekondulaşmanın sosyo-politik ve kültürel sonuçları çoğu “gecekondu filmi”nde analitik bir anlayışla ortaya serilmemiştir; bu konuda *Karanlıkta Uyananlar*, *Gurbet Kuşları*, *Büyük Adam Küçük Aşk*, *Bitmeyen Yol*, *Gelin*, *Umut*, *Diyet* gibi filmler daha refleksif bir tutum izlemiştir.

[13] Türk sinemasının en popüler filmlerinden biri olan E. Eğilmez’in dokunaklı filmi *Canım Kardeşim* ise 1970’lerin başında bir gecekondu semtinde televizyon sahibi olmanın ancak zenginlere özgü olduğunu belgelerken, hastanelerin, konutların ve sağlık koşullarının perişan halini de kaydetmiştir. Bu duygusal film, kansere yakalanan küçük kardeşini ölümünden önceki son günlerinde mutlu yaşatmak ve en büyük hayali televizyon izlemek olan kardeşine bu hayali yaşatmak için televizyon çalan bir abinin çabasını işler. Yoğun dramatik bir anlatı ve belgesel ölçütlerle kentsel toplumsal kırılmaları ve zengin-yoksul arasındaki uçurumu da karşı karşıya getiren bu film, gecekondularda yaşayan “küçük insanlar”ın günlük dertlerini, hayallerini, mutluluklarını, üzüntülerini dokunaklı ve insancıl bir biçimde ifade etmiştir. Türk sinemasının tersine, Batı sinemasında banliyöler şiddet ve kıyamet imgeleriyle (*Brazil*, *Hafta Sonu*, *New York’tan Kaçış*, *Protesto* gibi) bezenmiştir. Buna aykırı olarak *%100 Arabica* filmi Khaled’in müziği eşliğinde Paris civarındaki bir gettonun bir şenliğe dönüştürüldüğünü yansıtmıştır. Kötülük ve kötülerin kendini daha çok hissettirdiği *Eşkiya* ve *Üçüncü Sayfa*’daki şiddet manzaraları ise yine de bir “kıyamet atmosferi”nde değildir. Zaten Meksika, Arjantin, Brezilya, Mısır, Türkiye, Hindistan gibi Üçüncü Dünya Sinemaları, ülkelerinin sorunlarına karşı “Batı sinemaları” (özellikle Alman ve Amerikan) gibi “şeytani” veya “mahşeri” bir ekran olmamıştır.

Gecekonduların "Sinemasal Kahramanlar"ı

[14] "Gecekondu filmleri"ndeki sosyal tipler, Hollywood ve popüler sinema anlayışı gibi “iyi” ve “kötü” tipler şeklinde çizilmiştir. “Kötü”ler genellikle gecekondu dışında yaşar veya zenginlerle işbirliği yapan ve çeşitli dalaverelerle zenginleşmek isteyen fırsatçı gecekondu tipleridir; örneğin, muhtar veya zenginleşmekte olan bir gecekondu... Pek

çok filmde, gecekondu halkı kendi kaçak evini koruyabilmek için arsa sahibi spekülasyoncu tüccara ve zabıtaya karşı direnir veya evi yıkılır. Bazen kamusal iktidarlar seçimlerden hemen önce kaçak yapılar için af çıkarır. Fakat pek çok filmin “doruk”unda evlerin bir “kahraman” tarafından kurtarıldığı görülür. Gecekondu evlerinin yıkılmasına karşı kahraman rolünü komedi filmlerinde (*Umudumuz Şaban*, *Devlet Kuşu* gibi) Şaban olarak Kemal Sunal üstlenir; *Keşanlı Ali Destanı*’nda kabadayı Ali; 1970’lerde “kahramanlık ideolijisi”nin daha da öne çıktığı filmlerde Cüneyt Arkın... Bir başka “kahraman” olan Y. Güney ise yasal veya yasa dışı yollarla elde ettiği paraları, gecekondu halkıyla paylaşır. C. Arkın’ın rol aldığı filmlerde (*Kanun Gücü* gibi) gecekondu mahallesinin bir “kahraman”ı olarak evlerin yıkılmasını engelleyip ev tapularının halka verilmesi için mücadele eder. Benzer bir rol Türk sinemasının bir başka starı Kadir İnanır’a da biçilecektir. Genel olarak filmler, gecekondu halkının mutluluğuna eşlik ederek mutlu sonla biter. Günümüz sinemasında ise “kahraman” bitmiştir; üstelik gecekondu sahibi olabilmek de lüks olmuştur. Ayrıca bu mekânlar, bir rant kavgasına dönüşmüştür. *Bir Yudum Sevgi*, *Masumiyet*, *Sır Çocukları*, *At* gibi filmler, İstanbul’a yeni gelenlerin gecekonduarda bile barınamadıklarını göstermiştir. *Masumiyet*’te İzmir ve Adana gecekonduarından sonra hapisshaneden yeni çıkan adam, İstanbul’da çare arar. Ama Beckett’in karakterleri gibi çaresiz kalır ve yollarda kalır; *Tabutta Rövaşata*’nın absürd karakteri Rumeli Hisarı önünde sergilenen top namlusunun içinde yatar; *Bir Yudum Cennet*’te şehir çöplüğünün yanında hurda bir minibüsü eve (“cennet”e) çeviren ve mutlu bir şekilde yaşayan bir ailenin böyle bir yerde oturmaları zabıta tarafından engellenir; *At*’ta seyyar satıcılar hanlarda veya el arabaları üzerinde yatarlar. İstanbul’a gelen bu tipler, ya gecekonduarda yer bulacaktır ya da varoşlaşan bazı kent merkezlerindeki pis ara sokaklara sığınacaktır. Bazı filmlerde (*Yusuf ile Kenan*, *Sevmek*, *Gurbet Kuşları*, *At...*) İstanbul, burjuvalar için bir zevk-ü sefa veya bir Dersaadet iken, göçmenler için mecburi bir istasyon, açık bir hapisshane, hatta kendi çocuklarını yiyen bir “Moloch-kent” şeklinde sunulmuştur.

“Doğu Anadolu Sorunu” Gecekonduarda

[15] “Gecekondu filmleri” sadece bir şehirleşme sorununu değil, aynı zamanda “Doğu Anadolu sorunu”nu da belgelemiştir. Son zamanların özellikle birkaç filmi (*Büyük Adam Küçük Aşk*, *Güneşe Yolculuk*, *Eşkiya* gibi) bu konuda tipik örneklerdir. *Büyük Adam*

Küçük Aşk'ta "merkez"den çevreye (veya yeni zengin yerleşim alanlarından yoksul yeni alanlara) doğru yolculuk sırasında sergilenen manzaralar, keskin toplumsal ayrımların ve kentsel krizin varlığına işaret eder. Bu film, bir yandan Ulus mahallesinin zenginliği ile Ayazma varoşlarının sefilliğini karşı karşıya getirirken, diğer yandan ulusal çapta yaşanan "Kürt Sorunu" ve/veya "Doğu Anadolu Sorunu"nu temsil eder. Bu filmin eleştirel tonu ve politik eğilimi öyle bir noktaya ulaşır ki, sadece bir şehirleşme, gecekondulaşma ve varoşlaşma olgusunu temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda Cumhuriyet'in "Ulusalçı İdeolojisi"nin kırılma noktalarını da göz önüne serer. Örneğin Türkiye'nin Kemalist modernleşmesine eşlik eden, *Cumhuriyet* gazetesini sürekli okuyan ve Türkçe dışındaki dilleri yasaklamak isteyen emekli yargıcın idealist ve otoriter tavrı ile şehrin bir yanından diğer yanına yaptığı yolculuğu sırasında gecekondu ve varoşlarda karşılaştığı yoksul, yerel, köylü, "etnik" ve dinsel manzaralar (yargıcın gözüyle Cumhuriyet Türkiye'sine yakışmayan manzaralar) onun için bir şok, bir hayal kırıklığıydı. Böylece filmde ulusal çaptaki birçok sorun çeşitli katmanlarda ifade edilmiştir. Filmde Cumhuriyet aydını ve emekli yüksek memurunun hayal ve kabul edemeyeceği ölçüde çağdışı manzaralar sahnelenmiştir. "Batıcı" ve ulusalçı sosyo-kültürel modernleşme modelinin başarısızlığı veya yetersizliği, halkçı ve adil politikaların yokluğu, yani Cumhuriyet rejiminin aydın ve seçkinin karşılaştığı manzaralar, Cumhuriyet politikasının vaatlerinin zayıf noktalarını ve bütün ülkeye, hatta en modern kentine (İstanbul'a) yayılmamış olduğunu belgeler. Türkiye'yi rol sahibi olduğu merkezi idareler ve hayli modern bir semt olan Ulus mahallesinden tanıyan emekli yargıcın varoşlarda karşılaştığı manzaralar onun tanıdığı ve tasavvur ettiği Türkiye'den bambaşkadır. Onun karşılaştığı manzaralar; yoksulluğun, cehaletin, köylülüğün, ataeril ve feodal düzenin devam ettiği ve modern alanlara ulaştığı Doğu Anadolu'dur. Yoksulluk ve "dil (Kürtçe) sorunu" ise, Türkiye'nin Batısı'na ulaşınca "iktidar seçkinleri" arasında yer alan yüksek memurun günlük yaşamına girmiştir. Aynı şekilde *Güneşe Yolculuk*, Eminönü'nün taşralaşmasının yanı sıra, bir önceki filmde dile getirilen benzer sorunların buraya değin uzandığını göstermiştir. Bundan başka bir gecekondu mahallesinde Doğu Anadolu göçmenlerin kendi kimlikleri ve enerjilerini dışa vurmaları bir getto şeklinde görebileceğimiz kendi evlerinde gösterilir. *Eşkiya*'da ise İstanbul, Cudi Dağı'na benzetilir. Böylece gecekondu, ülke sorunlarının "temsil alanı"na dönüşür. Başka sözlerle, gecekondu Türkiye'deki genel sorunların "minia-türk" biçimidir. 1980'lerden itibaren Doğu Anadolu kökenli olan göç, şehirleşme ve gecekondulaşmanın

Adana, Mersin, Gaziantep, Diyarbakır, İskenderun, Van gibi hızlı bir biçimde büyüyen kentlerdeki seyri ve yeni şehir görünüşleri ise filmlere henüz yansıtıl(a)mamıştır.

Gecekondu ve Arabesk

[16] 1980'lerde yasaklanmak istenen "arabesk", egemen bir "kültür"e dönüşmüştür. "Arabesk ve minibüsçülük gecekonduların bir sonucu olarak ortaya çıkmış, gecekonduların kendisi de 'arabesk'e dönüşmüştür" (Kongar 1996 : 167) ve, "gecekondu ne kadar doğalsa arabesk de öylesine doğal"dır (Kongar 1996 : 169). Gecekondulardan minibüslere doğru yankılanan (Evren 1990 : 34) "minibüs filmleri" de çekilmiştir: İbrahim Tatlıses'in minibüste zengin ve şımarık bir kıza aşık olduğu *Mavi Mavi* filmi ile komedi tarzındaki *Çiçek Abbas*. Ayrıca *Sultan* filminin erkek kahramanı da bir minibüs şoförüdür.

[17] Aslında sadece gecekondu değil, şehir merkezleri, lüks semtler "gece âlemi" ve televizyon kanalları da arabeskleşmeyi takip etmiştir. 1970'lerde arabesk, yukarıdan aşağıya doğru değil, tersine aşağı tabakalardan üsttekilere doğru yayıldı (Evren 1990 : 32) ve kısa bir süre içinde bir "kitle kültürü"ne dönüştü. Sonuçta bir yandan şehir merkezleri "istila" edildi; diğer yandan şehir denetlenemez oldu ve "şehiri", "yaşadığı mekânı egemen olamayınca hiçbir şey anlayamaz olup çıktı, bu nedenle de bütün belanın köylerini bırakıp gelenlerin başının altından çıktığına inanmaya başladı" (Yerasimos 1997 : 26). Kent kökenli gözükken arabesk, gerçekte taşralı bir zihniyete sahiptir. Arabesk, 1970 ve 80'lerde "Doğulu", "taşralı" ve "lumpen" karakteriyle kentsel ve Batı uygarlığına yönelen Kemalizm'in elitist kültürel modernleşmesinin tam tersini kanıtlayacaktır (Stokes 2000 : 148). Alaturca'laşmış arabesk, Özalcı bir siyasi-ekonomik ve kültürel zihniyetine eşlik edecektir. Bu zihniyet, Türk şehirciliği ve kültürel yaşamını sefaletle sürükleyecektir. Diğer yandan "isyankâr" bir çığırkanlığa sahip olan arabesk, Eminönü'ndeki, gecekonduardaki ve minibüslerdeki çığırkanlığa ve nefretçi duygulara sahiptir. Ancak arabesk veya taşralılık bir çeşitlilikten ziyade başka yaşam deneyimleri üzerinde hâkimiyetini çığırkan ve hırçın bir biçimde dayatıyor. E. Eğilmez'in *Arabesk* parodisi ile A. Özgentürk'ün *At* filmindeki tek sahne bile arabeskin, hastalıklı karakterini ifşa etmiştir (Öztürk 2002 : 343).

[18] Diğer yandan minibüsler, lokantalar, sokaklar, otobüsler ve meydanların çoğunlukla erkek nüfus tarafından kullanılıyor olması Ortaçağ zihniyetini hatırlatır. Aynı zamanda "erkek egemen"liğini onaylayan arabeskin, Ferdi Tayfur'un sesiyle, "hadi gel

köyümüze geri dönelim” haykırışı ise daha ziyade erkeğin kaygısı ve çaresizliğini yansıtırken, kültür endüstrisinin ticari ve ideolojik malzemesi de oldu. Kendisi gerçekte köyüne dönmediği gibi, şehri kendi köyüne dönüştürmüştür.

[19] Genel olarak arabesk veya reaksiyoner filmlerde İstanbul (örneğin İbrahim Tatlıses'in *Sevmek* filminde), “7-8 milyonluk bir ejderha” şeklinde görülürken, hemen hemen bütün filmlerde bir şekilde ulaşılması gereken yeni ve mutluluk vadeden bir alan şeklinde yansıtılmıştır. Ne olursa olsun, arabesk, modernliğin karmaşık görünümünü kavrayamaz, ona uyum sağlayamaz veya onun dönüştürülebilir bir olgu olduğunu anlayamaz; bu yüzden onu karalamaya ve kendi taşralı kabuğuna çekilmeyi tercih eder. Taşralılık nostaljisi gibi sözde değerlerine döner ve gerici bir kulvara girer.

[20] Bugün gecekondu bir yandan muhafazakâr ideolojilerin diğer yandan aşırı ideolojik kesimlerin mekânlarına dönüşmüştür. Dinsel, etnik, ideolojik kesimlerin alanları özellikle gecekonduardır; bu alanlar aşırı sağ, aşırı sol, islami ve başka mezhep-din ve etnik ideolojilerin çalışma ve çatışma alanlarına dönüşmüştür. 28 Mart 2004 tarihinde yapılan son yerel seçimlerde büyük şehir ve gecekonduarının (İstanbul, Ankara, İzmit, Adana, Gaziantep...) bu sürece eşlik ettiği seçim sonuçlarından da anlaşılabilir. Türkiye'nin en büyük ve en eski üniversitesi olan İstanbul Üniversitesi'nin bulunduğu Beyazıt ve civarı bile bu tür çatışmaları yaşayarak – kentsel kozmopolitizme eşlik etmesi gerekirken –, ideolojik, etnik, dinsel ve sınıfsal nedenlerle toplumsal kırıma ve kentsel krize eşlik ediyor. Arabesk filmler ve müzik kinik, sado-mazoşist, dinsel bir öze sahiptir; ayrıca mutluluktan feragat eder ve karakterleri çile çektiği gibi seyirciye de çile çektirir. Bundan başka “arabesk filmler”de kadın, kırsal alandaki konumuyla temsil edilirken yüceltilmiş; kentli kadın ile modern kent hayatına eşlik edebilen “taşra kökenli” kadınlar ise stigmatize edilmiştir. Son olarak, İstanbul burjuvazisi ve “iktidar seçkinleri” arabesk ve/veya gecekondu halkından nasıl nefret ediyorsa, onlar da bu kesimlerden nefret ediyor. Yani aralarındaki nefret, toplumsal hayatı daha da gerginleştirmiştir.

[21] Gerçekte İstanbul burjuvalarının gözünde gecekonducular, Dostoyevski'nin Saint-Petersburg'taki “lüzumsuz adamlar”ı gibi karşı karşıya gelmeye tenezzül edilmeyen uğuldayan birer sinek, “aman gözüm görmesin!” diye çekinilen “kırolar”, “maganda” veya “zontalar”dır. Onların meydanları ekonomik, seksüel ve sosyo-kültürel sorunlarından dolayı Robert Musil'in kastettiği modern insanın “açık kliniği”dir (Öztürk 2002 : 347). Ama onlar

istenmeseler de kendi varlıklarını dayatmışlardır. Yani onlar, Dostoyevski'nin tipleri gibi ezik büzük değillerdir; çünkü sadece ekonomik olarak değil, aynı zamanda kültür endüstrisi aracılığıyla güçlü bir katman olmuşlardır. Sonuçta kendi kuralları ve yaşam deneyimleriyle merkeze sızmış ve oraya bir başka "renk", "ses" ve "çehre" vermiştir. Diğer yandan onlar protestolarını, örneğin Şarlo gibi ifade etme yeteneğinden yoksundurlar. Şarlo yeni yaşam biçimleri için yeniden yollara düşmekten çekinmez; onu sık sık başka şehirlerde görürüz. Oysa ki gecekondu halkının öyle bir ufku yoktur; yani "serüvenli yolculuklar"a çıkabilecek yetenekleri (kültürleri, akıl yürütme yetenekleri, ütopyaları) yoktur. Ayrıca gecekondu halkı tasvir eden V. De Sica'nın *Milano'da Mucize* filmi de, hayatın haksız ve gayrı-insani gidişatına itiraz ederek doğru sorulardan oluşan sahneler sergilemiş ve şiddete başvurmadan insancıl bir hayata doğru bir eğilim ortaya koymuştur. *Milano'da Mucize*, mucizevi bir filmidir ve ezilmiş gecekondu topluluklarının "hümanist manifesto"sudur. Sadece arabesk filmler değil, hiçbir "Gecekondu Türk filmi" onun estetiği ve hümanizmasıyla ölçülemez.

[22] Türk sineması yılda yüzden fazla film ürettiği tarihlerde popüler olan herşeye karşı sadece hassas davranmadı; aynı zamanda bir "avcı" gibi halkın ilgi gösterebileceği konuları izledi. Şöhretli olan şarkıcılar (Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, Küçük Emrah, Ceylan vs.) çabucak kamera karşısına alındı ve hemen hemen aynı konuları içeren filmler üretildi. Tecimsel başarı kazanmış, popüler olmuş her olay ve kişiye kamerasını yönelten Türk sineması için "arabesk" bir fırsattı; zaten 1980'lerde Türk filmlerinin yarısına yakını "arabesk türü"ndeydi (Evren 1990 : 40).

İstanbul: Gecekondu ile Gökdelenler Ya da Taşralılık ile Globalizm Arasında

[23] Dünyanın metropolize edildiği günümüzde üçüncü dünyanın sefaleti ile birinci dünyanın zenginliği, diğer metropollerde olduğu gibi, İstanbul'da da (Ankara'da da) yan yana toplanmıştır. Sosyo- kültürel alanda ise bir yanda taşralılık diğer yanda "New Yorker" hayat biçimi, modernlik ile gelenekselliğin karşıtlığına dönüşmüştür. Eski "İstanbul asaleti" ve "Parizyen hayat" nostaljisi ise şarkı ve Türk filmlerinde kalmış bir "masal", bir kandırmacadır sadece. Diğer yandan "arabesk", "kıroluk" gibi "Doğulu" karakter ve yaşam biçimleri sadece gecekondu, varoşlar veya büyük meydanları kuşatmamış, aynı zamanda "Frenk" ve "Amerikanvari" semtlere de sızmış, hatta ona kendi "yerellik"ini de

katmıştır. Sonuçta her yerde şehirler, kendi nüfusları ve oraya gelen göçmenlerin deneyimleriyle değişime uğrayıp şekillenir. "Batılı küreselleşme" modelinin ilginç bir "laboratuvarı" olan bugünkü Bağdat Caddesi, bu "ikili yapı"nın harika bir örneğidir. Sonuçta Türk şehirleri de bir yandan taşradan göç eden köylülerin deneyimleri diğer yandan küreselleşen şehirciliğin dinamikleriyle örülür. Yani İstanbul ve başka büyük Türk kentleri de küresel ile yerel arasında şekilleniyor (Keyder 2000). Bu ikili sosyo-kültürel ve ekonomik yeni yapı birkaç sahnede de olsa *Büyük Adam Küçük Aşk*, *Eşkiya*, *İtiraf* gibi film şeritlerinde görülebilir. "Şehirler de insan müdahalesinin en son düzeyine vardığı yerler olarak, sürekli bir değişim içindedirler" (Tümertekin 1997 : 9). "Gecekondu filmleri" de insan müdahaleleriyle sürekli değişen Türk şehir hayat(lar)ını temsil etmiştir. 1980 ve 90'larda Türk şehirleri radikal bir biçimde değişime uğrarken (bir yandan Doğu Anadolu kökenli göç diğer yandan küreselleşmeden dolayı), Türk sineması bu dönemde üretken değildi; dolayısıyla taşralılık ve küreselliğin şekillendirdiği yeni şehir ve gecekondu manzaraları sinemaya pek yansımamıştır.

[24] İstanbul'daki "küresel mekân" ile "taşra mekânı" arasındaki sınır ise neredeyse sadece bir cadde tarafından çizilmiştir. Yani caddenin bir yakasını küresel sembol ve deneyimler, diğer yakasını da taşra deneyimleri biçimlendiriyor. İstanbul'daki "sosyo-kültürel hat"lar daha iç içe, daha spiral ve daha paradoksaldır. Buna karşın "kültürel hiyerarşi" ve "sembolik şiddet" açık biçimde mevcuttur. "Kültürel hiyerarşi"nin sembolleri Türk sinemasında neredeyse tez anti-tez şeklinde sunulmuştur. Bu çelişkili İstanbul manzaraları filmlerde daha ziyade ham bir tarzda ifade edilmiştir. *Milano'da Mucize*, *Protesto*, *%100 Arabica*, *Paramparça*. *Köpekler ve Aşklar*, *Los Olvidados*, *Merkez İstasyonu* gibi farklı kentsel coğrafyaların "itilmişler"ini tasvir ederken o şehrin realitesini ifşa eden filmlerle karşılaştırıldığında Türk sineması, gecekonduları bu denli fon olarak kullandığı halde onun gerçeğini ifşa etme konusunda yetersiz kalmıştır. Öyle ki, *Protesto* filmi Türkiye'de gösterime girdiğinde 1995'teki Gazi Mahallesi olaylarıyla karşılaştırılmıştı. Yani Gecekondularda yaşanan bir şiddet biçimi, bir Türk filmi örnek verilerek değil, bir Fransız filmine gereksinim duyularak karşılaştırılmıştır. 1980 ve 90'larda İstanbul gecekondularındaki sorunlardan bir tanesi (etnik-dinsel veya politik) sinematografa ya sansür korkusundan ya da başka nedenlerden dolayı kaydedilememiştir. Söz konusu dönemin Türk sineması, politik ve ahlakî yönlerden genellikle kinik ve dizangajman bir

tutum içindeydi. Son yıllarda ise Z. Demirkubuz'un "kişisel hikâyeler" üzerinden şekillendirdiği filmleri ile *Eşkiya*, sosyal ve bireysel realiteyle yüzleşmekten çekinmemiştir.

Kent Merkezlerinin Varoşlaşması

[25] 1950 ve 60'larda "kentlerin kenarında bir köy" şeklinde görülen gecekonduların (Güçhan 1992 : 172) ekonomik ve sosyo-kültürel sonuçları kozmopolit bir kültürel alanı ifade eden "kent medeniyeti"ni metamorfoza uğratmış ve onu adeta kuşatmıştır. Bu arada "kıro" şeklinde horlanan gecekonducular, Amerikalı sosyal antropolog Erving Goffman'ın (Goffman 1980) kullandığı anlamda bedensel görünüşlerinden, karakter ve zihinsel özelliklerinden dolayı "stigmatlı" olarak görünüyorlar. "Stigmatlı" olarak görülen Doğu Anadolu kökenli bir göçmenin sinematografik tasvirinin en başarılı örneği ise *Güneşe Yolculuk* filminde görülebilir. Bu filmin bir bölümü varoşlaşan Eminönü'nü canlandırırken, yığınla arabesk film de "video klip" formunda buradan sahneler kullanmıştır. Bir yandan şehir merkezinin varoşlaşması diğer yandan yoksul, köylü ve "cahil" bir insanın stigmatize edilmesi konusunu *At* filmi mükemmel bir biçimde temsil ederken böyle bir ayrımcılığa ve haksızlığa itiraz etmiştir.

[26] "Eski İstanbul", "şehirli" veya burjuva çevreleri tarafından diskriminasyona uğrayan "Doğulu" ve gecekondu insanları, Dostoyevski'nin karakterleri gibi ezilip büzülürdü; ama bir "kitle" olunca alanları "istila" etmiş ve "kafa tutar" duruma gelmişlerdir. Düşük eğitilmiş olan bu kitle, kent havasının insanı özgür kıldığını bilmez ve Dostoyevski'nin tasvir ettiği karakterleri gibi "kültürlü" değil, tersine Özal gibi politikacıların yolunu izleyerek "kültür"den hoşlanmaz. Onlar otoriter karakterlerden oluşan bir "kitle"dir ve kitle kültürüne gereksinim duyarlar. Söz konusu kitle ile kültür endüstrisi arasında bir feed-back sağlanmıştır. Ayrıca 1980 ve özellikle 1990'dan itibaren binleri bulan FM radyoları, büyük kaset şirketleri böyle bir kültür endüstrisinden beslenmiş ve onu yeniden üretmiştir (Stokes 2000 : 154).

Ah Güzel İstanbul'dan Vah İstanbul'a!

[27] Son yıllarda şiddetlenen toplumsal ve psikolojik dönüşümlere tanıklık eden *Masumiyet*, *Üçüncü Safya* ile *Eşkiya* gibi filmler, yükselen ve yeni biçimler alan şiddeti

tasvir etmiştir. Bir karşılaştırma yapılacak olursa, “Yeni Türk Sineması”ndaki İstanbul ve karakterleri, “masalımsı” eski İstanbul filmleri ve karakterlerinden veya Dostoyevski’nin – Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz her ne kadar ondan etkilenmişse de – Saint-Petersburg Nevski Bulvarı’ndan yer altına kaçan ezik büzük ama başkaldırı ve düelloya içten içe hazırlanan tiplerinden ziyade Alfred Döblin’in Berlin’deki vahşi kapitalizm arasında yaşayan *Berlin Alexander Platz*’ın zavallı Franz Biberkopf’una yaklaşıyor. Kısacası, Ahmet Hamdi Tanpınar, Nazım Hikmet, Sait Faik veya Yahya Kemal Beyatlı’nın betimlediği “hayallere yeni istikâmetler verebilen” İstanbul bir mazidir. Zaten günümüze denk düşen “gerçekçi görüntüler”, masalımsı bir İstanbul kuran filmlerde değil, Z. Demirkubuz’un hezeyana uğramış tipleri tasvir ettiği (*Masumiyet*, *Üçüncü Sayfa*, *İtiraf* gibi) filmlerinde; gangster çeteleri kuran gençleri yansıtan *Eşkiya* filmi ile değişen insan ilişkilerini ifade eden (dayanışma ve konuk severliğin yok oluşu ve yerine egoizmin geçmesi, yabancılaşma ve nihilizmin yükselmesi, ki bu, tembel, aciz ve narsistçe davranan günümüz “Türk entelektüeli”ni karakterize eder) *Uzak* filminde izlenebilir. Başka sözlerle, Sait Faik, Ertem Eğilmez veya Zülfü Livaneli’nin Dostoyevski’yen, “dünyayı güzellik kurtaracak, bir insanı sevmekle başlayacak herşey” insancılığı kaybolmuştur. İşte Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan bu dönüşümü sezip tasvir etmeyi başarmıştır. *Binbir Gece Masalları*’nın doğal şehri olan İstanbul, günümüzde daha ziyade “karabasan”a dönüşen bir “rüya”nın dekoru olmaya başlamıştır.

Sonuç

[28] Sinema, kendi “kader”lerine terkedilmiş insan topluluklarında, sosyal devletin mevcut olmadığı, toplumsal konutların inşa edilmediği bir ortamda, gecekonduların, insanların zorunlu bir ihtiyacı olan barınma sorununa şöyle ya da böyle, bir çare olduğunu belgelemiştir. Başka deyişle, kaçak yapılmış olan gecekondu, milyonlarca insanın barınma ve hayatını kendine özgü yaşam biçimleriyle sürdürme olanağını sağlamıştır. Zaten ekonomik yönden zengin, toplumsal adalet ve sosyal devletin işlediği bir ortamda kimse, gecekondu gibi sağlıksız, ilkel ve daha çok şeyden mahrum bir yerde yaşamayı tercih etmezdi. Demek ki, gecekondu varlığı sadece “kaçak yapılar” sorunu ve, “belediyeler su, elektrik idareleri de elektrik vermezse gecekondu halkı orada yerleşemez; gecekondu varlığı da bu şekilde engellenir” gibi demokrasiyi daha da daraltan ve

yaşam şartlarını daha da güçleştiren *Sosyal Darwinist* görüşler değildir; sorun insani, demokratik ve refah seviyesinin yükselip bütün ülke ve toplumsal kesimlere yayılmasıyla ilgilidir. Bu konuda az sayıdaki film (*Karanlıkta Uyananlar*, *At*, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, *Umut*, *Diyet*, *Bitmeyen Yol* gibi), tartışmacı bir yöntem izlemiştir. Gecekondu halkının “kendi evini kendin yap!” sözü de, yoksul ve güvensiz koşullarından kaynaklandığı gibi, çaresizliğe karşı zorunlu bir yol olmuştur (Güçhan, 1992, s.132). 1960 ve 70'lerde İstanbul ve Ankara'daki nüfusun aşağı yukarı yarısının gecekonduarda yaşıyor olması, bu tür yapıların kaçınılmazlığını gösteriyor. Genellikle natüralist çekimlerle temsil edilen gecekondu, Türk şehirciliği ve yaşam deneyimlerindeki güçlü varlığını belgelemiştir. Metropoller, seyirlik, duruluk, güzellik ve zevkli özellikleri içinde barındırmalıdır; oysa gecekonduarda bunların hiçbiri mevcut değildir, ama yine de işlevseldir. Bu "güzel" olmayan yapılar ile onların işlevselliği, üzerinde durduğumuz her filmde farkedilebilir.

[29] Türk sineması “zorunlu” olarak doğal mekânları kullanmıştır; zira yeterli stüdyoları olmamıştır. Bu veya başka nedenlerden dolayı gecekondu oldukları gibi fotografik gerçeğe uygun biçimde kaydedilmiştir. Türk sinemasında gecekondu yapıları ve halkın karşı karşıya bulunduğu zorlu şartlar ifade edildiğinde genellikle belgesel çekimlere başvurulmuş; halkın çektiği sıkıntıların vurgulanması için de acıklı müzik kullanılmıştır. Böylece dramatik sahneler elde edilerek, seyircinin anlatıyla özdeşleşmesi sağlanır ki, yoğun dramtizasyon, bir film üslubu olduğu kadar, filmcinin (yapımcı/yönetmen/senaristin) başvurduğu bir seyirci çekme “oyun”una varmıştır. Zaman zaman “hile”lere başvuran yoğun dramatik filmler, sonuçta büyük seyirci başarısına sahip olabilmektedir. Gerçi genel olarak bütün dünyada, dramatize edilen ve kahraman etrafında örülen anlatı filmleri daha fazla popülerleşebiliyor. Gecekondu, bir gerçeği ifşa etmek isteyip o gerçeğe itiraz eden sanatçının başvurduğu bir konu olduğu kadar, gecekonduyu ticari başarısı için malzeme olarak kullanan popülist bir sinema da olmuştur, özellikle 1970-1990 yılları arasında. Ancak ne şekilde ve amaçla ifade edilmiş olursa olsun Türk sinemasının gecekonduarı sık sık ekrana taşınması, ciddi ve kronik bir sorunun varlığını ortaya koyar.

[30] Sinematografik bir üretim alanı olarak gecekondu, film formuna dönüştürülebildiği gibi, bu kültürel formun canlandırdığı manzaralar, urbanizm, mimari, çevre bilimleri, sosyal psikoloji ve antropoloji, tarih, sosyoloji, politoloji alanları için de görsel belgelerdir. Ayrıca “gecekondu filmleri”, yerel ve kamusal politikacıların ve müteahhitlerin iştirak ettiği şehirlerin metamorfoza ve biçim bozumuna uğratılmasını, insani

yaşam koşullarının sefaletini ve gecekonduların şehirlerin “mahrumiyet bölgeleri” olduklarını yansıtmıştır. Ama gecekondu hayat biçimine rağmen şehirler, özellikle İstanbul, çoğu filmde Balzac’ın Paris’i gibi “canavarların en tatlısı” şeklinde tasvir edilmiştir.

“Gecekondu filmleri”nin açık veya örtük biçimde ortaya serdiği sorunlar:

Su/elektrik/ulaşım/altyapı sorunu

Ev içi mekân sorunu

Sağlık sorunu

Bölgesel ve etnik sorunlar

Toplumsal gettolaşma/cemaat ideolojisi

Toplumsal kırılmalar

“Kültürel gecikme”

Gecekondu ve Doğulu insanların stigmatize edilmesi ve diskriminasyona uğramaları

Kentli kadının taşralılar tarafından stigmatize edilmesi

Kentsel kozmopolitizmle entegrasyon sorunu

Birçok şehir merkezinin varoş ve gecekondu toplulukları tarafından “istila” edilmesi

İşsizliğin varlığı

Vahşi bir kapitalizmin hüküm sürmesi

Sosyal Darwinist insan ilişkilerinin varlığı

Arsa/konut spekülasyonu

Zabıta baskısı ve fizikî güç kullanımı

Kentsel gece ve eğlence hayatının yokluğu

Kültürel alanların (tiyatro, sinema, konser salonu vs.) gecekondulardan uzaklığı

“Kimlik” bunalımı ve arayışı

Modernlik (“Batılılık”) ve geleneksellik (“Doğululuk”) arasındaki sosyo-kültürel ve psikolojik gerginlik

Taşralılık nostaljisi ve taşralılığın şehirlere taşınması

Cehaletin veya düşük eğitimin varlığı

Kan davası

Başlık parası karşılığındaki evliliklerin devam etmesi

Kamusal alanın “erkek dünyası” tarafından kuşatılmış olması

Cinsel sorunlar

Kamusal iletişimin kahvehanelerde oluşması

Malhtus'yen bir konut politikasının varlığı

Toplumsal adaletsizlik

Sosyal devletin yokluğu

Doğu ile Batı bölgeleri; kentsel ile kırsal alan arasındaki ekonomik ve sosyo-kültürel uçurumlar

Mimari ve mühendislik sorunu (planlı, estetik ve bilimsel bir şehirciliğin yokluğu).

Adı Geçen Filmler (Parantez içinde her filmin yönetmeni ve yapım yılı belirtilmiştir)

Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz, 1966)

Altın Şehir (Orhan Aksoy, 1978)

Arabesk (Ertem Eğilmez, 1988)

At (Ali Özgentürk, 1982)

Ayşecik (Memduh Ün, 1960)

Baba (Yılmaz Güney, 1971)

Bekçiler Kralı (Osman F. Seden, 1979)

Bereketli Topraklar Üzerinde (Erden Kıral, 1979)

Bir Avuç Cennet (Muammer Özer, 1985)

Bir Yudum Sevgi (Atıf Yılmaz, 1984)

Bitmeyen Yol (Duygu Sağıroğlu, 1965)

Boynu Bükükler (Ümit Efekan, 1985)

Brazil (Terry Gulliam, 1985)

Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi, 2001)

Canım Kardeşim (Ertem Eğilmez, 1973)

Çiçek Abbas (Sinan Çetin, 1982)

Devlet Kuşu (Memduh Ün, 1980)

Diyet (Lütfü Akad, 1975)

Düğün (Lütfü Akad, 1974)

Düttürü Dünya (Zeki Ökten, 1988)

Eşkîya (Yavuz Turgul, 1996)

Fatma Bacı (Halit Refiğ, 1972)

Fidan (Erdoğan Tokatlı, 1984)

Gecekondu Peşinde (Feyzi Tuna, 1967)

Gelin (Lütfü Akad, 1973)

Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964)
Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoglu, 1999)
Hafta Sonu (Jean-Luc Godard, 1967)
İtiraf (Zeki Demirkubuz, 2002)
Kanun Gücü (Cüneyt Arkın, 1979)
Karanlıkta Uyananlar (Ertem Göreç, 1965)
Keşanlı Ali Destanı (Atıf Yılmaz, 1964)
Los Olvidados (Luis Buñuel, 1950)
Masumiyet (Zeki Demirkubuz, 1997)
Mavi Mavi (İbrahim Tatlıses, 1985)
Merkez İstasyonu (Walter Salles, 1998)
Milano'da Mucize (Vittorio De Sica, 1951)
Namus Uğruna (Osman F. Seden, 1960)
New York'tan Kaçış (John Carpenter, 1981)
Ondört Numara (Sinan Çetin, 1985)
Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç, 1961)
Paramparça. Köpekler ve Aşklar (Alejandro González Inárritu, 2000)
Protesto (Mathieu Kassovitz, 1995)
Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç, 1961)
Sevmek (İbrahim Tatlıses, 1985)
Sır Çocukları (Aydın Sayman/Ümit Cin Güven, 2001)
Sokak Kızı (Osman F. Seden, 1962)
Suçlu (Atıf Yılmaz, 1959)
Sultan (Kartal Tibet, 1978)
Şehirdeki Yabancı (Lütfü Akad, 1962)
Tabutta Rövaşata (Derviş Zaim, 1996)
Umudumuz Şaban (Kartal Tibet, 1979)
Umut (Yılmaz Güney, 1970)
Uzak (Nuri Bilge Ceylan, 2003)
Üçüncü Sayfa (Zeki Demirkubuz, 1999)
Vesikalı Yarım (Lütfü Akad, 1968)
%100 Arabica (Mahmoud Zammouri, 1997)
Zıkkımın Kökü (Memduh Ün, 1993)
Züğürt Ağa (Nesli Çölgeçen, 1985)

Citation: Öztürk, Mehmet (2004) 'Türk Sinemasında Gecekondu', *European Journal of Turkish Studies*, Thematic Issue N°1 - Gecekondu, URL: <http://www.ejts.org/document94.html>
To quote a passage, use paragraph (§).

References

- Basutçu, Mehmet (der.) (1996) *Le cinéma turc*, Paris, Georges Pompidou.
- Evren, B. (1990) *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*, İstanbul, Broy Yayınları.
- Goffman, Erving (1980) *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag.
- Güçhan, Gülseren (1992) *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları.
- Kalkan, F. (1988) *Türk Sineması Toplum Bilimi*, İzmir, Ajans Tümer Yayınları.
- Keleş, Ruşen (1972) *Türkiye'de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu*, İstanbul, Gerçek Yayınevi.
- Keyder, Çağlar (Der.) (2000) *İstanbul: Küresel ve Yerel Arasında*, İstanbul, Metis Yayınları.
- Kongar, Emre (1996) 'Pensées sociologiques sur l'arabesque', in *Le cinéma turc*, M. Basutçu (Der.), Paris, Georges Pompidou, pp. 167-169.
- Kürkçüoğlu, F. (2003) 'Kentim İstanbul', *4 Mevsim İstanbul*, sayı 1, pp. 52-59.
- Özbek, Meral (1994) *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Öztürk, Mehmet (2002) *Sine-masal Kentler*, İstanbul, Om Yayınları.
- Scognamillo, Giovanni (1998) *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- Stokes, Martin (2000) 'Kültür Endüstrileri ve İstanbul'un Küreselleşmesi', in *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında Çağlar* Keyder (der.), İstanbul, Metis Yayınları, pp. 145-168.
- Tümertekin, E. (1997) *İstanbul. Mekân ve İnsan*, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları.
- Tütengil, C. O. (1984) *Az gelişmişliğin Sosyolojisi*, İstanbul, Belge Yayınları.
- Yerasimos, Stéphane (1997) 'Denetimsiz Bir Kente İlişkin Umutlar ve Ütopylar', *Mediterraneans*, 'İstanbul' Sayısı, pp. 24-33.